

LA MALA LETRA EN LA NARRATIVA DE SARA MESA

Blanca Ripoll Sintes
Universitat de Barcelona
blancaripoll@ub.edu

RESUMEN: Sara Mesa ha sido considerada como una de las escritoras jóvenes más prometedoras y sólidas de las primeras décadas del siglo XXI. Su narrativa, sobria y éticamente comprometida, plantea temas de gran vigencia como la libertad del individuo dentro del sistema, la soledad del ser humano, la crueldad de la infancia, la incapacidad para la comunicación o los abusos de poder. El propósito principal de este artículo radica en estudiar cómo se articula en sus novelas el conflicto entre el control social y la libertad del individuo, y específicamente cómo estas tensiones se observan en un particular análisis del lenguaje y la comunicación humana.

PALABRAS CLAVE: crisis, narrativa, Sara Mesa, siglo XXI, Literatura española.

BAD HANDWRITING IN SARA MESA'S NARRATIVE

ABSTRACT: Sara Mesa has been considered as one of the most promising and established young writers of the 21st century's first decades. Her narrative, sober and ethically engaged, raises issues of great validity such as people's freedom, human being's loneliness, childhood as a cruel stage, the inability to communicate or abuses of power. The main purpose of this article is to study how her novels and tales deal with the connections between social control and individual freedom, and specifically how those tensions are shown by a particular view of language and human communication.

KEYWORDS: Crisis, narrative, Sara Mesa, 21st Century, Spanish Literature.



MAUVAIS ÉCRITURE DANS LE RÉCIT DE SARA MESA

RÉSUMÉ : Sara Mesa est considérée comme l'une des jeunes écrivaines les plus prometteuses et les plus solides des premières décennies du 21^e siècle. Son récit, sobre et éthiquement engagé, soulève des questions très pertinentes telles que la liberté de l'individu au sein du système, la solitude de l'être humain, la cruauté de l'enfance, l'incapacité à communiquer ou les abus de pouvoir. L'objectif principal de cet article est d'étudier comment le conflit entre contrôle social et liberté individuelle s'articule dans ses romans, et plus précisément comment ces tensions sont observées dans une analyse particulière du langage et de la communication humaine.

MOTS CLÉS : crise, récit, Sara Mesa, XXI^e siècle, Littérature espagnole.

Recibido: 28/08/2021. Aceptado: 21/12/2021

1. La escritura como desagüe

En el relato “Mustélicos”, reunido en *Mala letra* (2016), Sara Mesa pone en boca de uno de los dos personajes protagonistas, una escritora apasionada por los mustélicos (nutrias, hurones, martas...), la que es probablemente la mejor definición de su concepción creativa: una “escritura como desagüe”, que le sirve para conjurar “el peligro escribiendo sobre el peligro”, para que “dándole forma al horror” se evite “la realización del horror” (Mesa, 2016: 188). Y en efecto, los mundos que hallamos en su narrativa son universos en su mayoría distópicos, escenarios hostiles habitados por seres carentes de afectos y transidos por el dolor, la soledad o la muerte.

Sara Mesa, nacida en Madrid pero residente desde su infancia en la ciudad de Sevilla, se ha consolidado tras seis novelas, dos libros de relatos y un ensayo –más la inclusión de diversos cuentos en antologías colectivas– como un nombre propio con un lugar merecido “entre los escritores más sólidos y prometedores de la literatura española actual” (Díaz Navarro, 2019a: 157). Si bien comenzó su trayectoria con un libro de poesía, *Este jilguero agenda*, en 2007, pronto desestimó ese código y comenzó una andadura sosegada en busca de una voz sobria y concisa, que se balancea entre lo que se dice y lo que se calla, apuntalando “la sutileza de la ambigüedad, las insinuaciones oscuras” (Mesa,

2016: 181). La narrativa de Mesa se construye desde el trabajo psicológico lúcido y detallado hasta en los gestos más imperceptibles, y desde la sugerencia, que traslada interrogantes no concluyentes a los lectores. Sentencia la escritora en una entrevista:

Me gusta trabajar las elipsis, no a modo de rompecabezas porque sí, sino porque creo que nuestra percepción de la realidad está llena de sobreentendidos y suposiciones, nunca nada se nos cuenta al completo. Y esto de las elipsis no es patrimonio exclusivo del cuento. También las buenas novelas utilizan la elipsis (Azancot, 2016: 9).

Las zonas en sombra, lo que dejamos de decir: eso es lo que le interesa a Sara Mesa. El título de *Mala letra* es, en este sentido, ilustrativo: “a pesar de coger mal el lápiz, y con mi mala letra incluso, acabé por hacerme escritora”, reza la protagonista del relato “Mármol” (Mesa, 2016: 23). Una defensa de “la escritura indócil, aquella que no desea –no puede– someterse a reglas” (Azancot, 2016: 4), en palabras de la novelista. Y es que la mirada de Sara Mesa es oblicua, penetra por las rendijas en las que pocos se atreven a entrar y desconfía de los usos rectos del lenguaje, así como de las supuestas estructuras sólidas de nuestra realidad, que esconden una esencia caótica y turbia, muchas veces invisibilizada. Así, frente al lenguaje recto, la escritora prefiere el renglón torcido como poética literaria y como ética política.

Además de trazar un somero panorama de su poética narrativa, este trabajo tratará de ahondar en la dicotomía entre el control social y la libertad del individuo –uno de los temas axiales de la prosa mesiana–; conflicto en el que se observan relaciones de dominación y poder, estrategias de naturalización de la violencia y la opresión, cuya máxima pero no evidente cota desentraña Sara Mesa a partir de un fino trabajo psicológico de plasmación del lenguaje.

En 2010, Sara Mesa alumbró a su primer libro: *El trepanador de cerebros*, obra que deviene junto a *Un incendio invisible* (2011; reeditado en 2017), el semillero de sus principales preocupaciones, así como la muestra de un estilo literario propio, que se iría puliendo y definiendo especialmente a partir de *Cuatro por cuatro* (2012). Su opera prima proyecta ya una ciudad ruidosa y enajenada, con barrios llenos de mugre y destrucción, y parques temáticos y centros comerciales a medio camino entre la evasión y la pesadilla; estamos ante un anticipo de lo que serán las ciudades inventadas de Vado y Cárdenas, presentes en la mayoría de sus narraciones –para crear Vado se inspiró en la crisis económica, industrial y demográfica de Detroit, tras la caída del

sector automovilístico—. En esta ciudad semidestruida conoceremos a un grupo heterogéneo de personajes, desclasados y expulsados del sistema, que luchan por sobrevivir egoístamente y por recuperar el orden perdido, el afecto del otro, la aceptación del grupo o un supuesto poder, que en verdad nunca ostentaron. Con todo, la óptica es esperpéntica, de un humor todavía “quevedesco” (Lladosa, 2017: 4), que irá evolucionando hacia una humanización cervantina de sus criaturas en las próximas obras.

La crítica a un sistema voraz que engulle a sus individuos se prolonga, en mayor o menor medida, en todos sus relatos, si bien no exime a las criaturas de ficción de una parte de responsabilidad. En *Un incendio invisible* unas llamas provocadas por un extrabajador arrasarán con un geriátrico en el que muchas familias habían abandonado a sus mayores, huyendo de la decadencia de la ciudad de Vado. A excepción de Ariché, una enfermera con dignidad, coraje y humanidad, todos los demás personajes solo huyen de sus fantasmas individuales y buscan refugios y evasiones puntuales y rápidas, que parchean su cotidianidad y no los confrontan con los conflictos del presente. La ausencia de lazos de hermandad —aunque sea por puro gregarismo—, la falta de conciencia del bien común y de la necesaria concordia social están también en el centro del perturbador *Cuatro por cuatro*, finalista del relevante Premio Herralde de novela. Esta obra de 2012 nos adentra en las oscuras relaciones de poder tejidas en un prestigioso internado para niños y adolescentes, cerca de Cárdenas, que estallan a raíz de diversos suicidios de profesores y de una estudiante, revelando al lector a partir de una estructura compleja y fragmentaria la existencia de abusos infantiles y redes de prostitución avaladas por el orden y el buen nombre del colegio.

Los matices en las relaciones interpersonales y las jerarquías, chantajes y abusos de poder en las relaciones afectivas serán la preocupación central de *Cicatriz* (2015), a partir de la historia de una pareja que se conoce a partir de un chat de internet y que sustenta su relación a partir de misteriosos envíos de objetos robados (libros, discos, perfumes, ropa interior) que Knut, el alias del personaje masculino, manda a Sonia supuestamente sin ninguna intención secundaria, pero que se convierten en regalos envenenados y en los hilos pegajosos de una peligrosa tela de araña. La crítica al consumismo innecesario —encarnada en la representación fantasmagórica de los centros comerciales, presentes en casi todos los textos de Mesa— es un tema también esencial de esta magnífica novela, en la que, en lúcidas palabras de Ana Rodríguez Fischer:

(...) potencia algunas de sus cualidades más valiosas, como lo es su capacidad para hurgar en los repliegues de la conciencia y para mostrar el revés de algo y destriparlo. Resquebra las opacas pantallas de que se reviste la gente y con las que se disimula o falsea, la meticulosa y pautada gradación con que se traza y despliega un proceso de desenmascaramiento que al final alumbra heridas incurables, propósitos torcidos, encanijamiento moral y una insaciable “sed de mal” como única respuesta a las humillaciones y los fracasos (Rodríguez Fischer, 2015: 3).

Un fracaso a múltiples niveles –escolar, familiar, social, individual– protagoniza *Cara de pan* (2018). Otro de los temas recurrentes de su obra, las complejas relaciones entre niños y adultos –muchas veces en el nunca inocente terreno de lo afectivo-erótico– reaparece en este volumen, en la historia en esencia impoluta entre una adolescente, Casi, y un hombre de mediana edad, el Viejo, con una disfunción mental y seguidor apasionado de la ornitología y de Nina Simone. Los encuentros a escondidas en el parque se suceden a partir de conversaciones inocentes, en que la chica se siente atendida e importante, y el Viejo siente haber hallado por fin un interlocutor que no le juzga ni lo margina o estigmatiza; encuentros que se tejen en paralelo a la escritura de un diario, en el que Casi fabula y ensucia su historia con el Viejo desde los parámetros turbios de la sociedad en que vive –relata relaciones eróticas inexistentes, por ejemplo–.

En el pasado 2020, aparece la aclamada *Un amor*, con múltiples y elogiosas reseñas en los grandes medios del país. Nat, la protagonista, es una traductora que, dejando atrás una supuesta vida confortable en la ciudad, se instala en un entorno rural, simbólicamente denominado La Escapa, huyendo de su vida anterior, “quizás de sí misma” como atinadamente advierte Rodríguez Rivero (2020). El longevo tema del intruso que irrumpe en un medio hostil articula el relato, en el que paradójicamente Nat, quien se afana por hallar los nombres exactos para traducir cada palabra¹, nunca parece contar con las palabras adecuadas para tomar las riendas de su existencia y enfrentarse a las agresiones externas. Como si de un eterno y trágico *esprit de l’escalier* se tratara, Natalia se balancea entre los deseos de soledad y la necesidad gregaria de contar con apoyo logístico, psicológico o emocional, que la acerca a las inquietantes visitas del casero para arreglar los desperfectos continuos de la casa (y que acaban en maltrato físico); a Piter, el *hippy* del pueblo, que parece tomar decisiones por ella de forma continua; o a Andreas, el alemán, con quien inicia una relación erótica en principio contractual,

1. Así reza el relato: “Optar por una traducción literal, sin entender el auténtico espíritu de la frase, sería como hacer trampas” (Mesa, 2020: 20).

pero que acaba en afectiva a partir de “un potente análisis de las proyecciones del romanticismo emocional” (Pardo, 2020: 3) que desarrolla Mesa en esta novela.

En el prólogo a la reedición de *Un incendio invisible* de 2017, la misma escritora reflexiona acerca de motivos vertebradores de su obra: “la ciudad de Cárdenas, la llegada de un foráneo a un mundo desconocido y hermético, la salvación –o pérdida– de un perro, la paternidad –o maternidad– encarnada en un maniquí, los centros comerciales como representación del caos, el amor desigual y perverso, la ambigüedad de las relaciones entre adultos y niños, el poder y sus abusos” (Mesa, 2017: 11). Bateria de cuestiones que salpican asimismo los relatos de *Mala letra* y de los que solo el abuso de poder, el choque entre la masa social y el individuo excluido y la crueldad de los mecanismos del capital se hacen centrales en el ensayo absolutamente revulsivo que es *Silencio administrativo* de 2019, en que ficcionaliza desde la narración ensayística la historia real de una mujer sin hogar y los denodados y muchas veces yermos esfuerzos de la narradora por tratar de hacerle un hueco en el sistema que le permita dignificar mínimamente su existencia. La crudeza del lenguaje administrativo hiere radicalmente la conciencia del lector y expone la brutalidad del sistema, así como su poder deshumanizador.

La contraposición entre individuo y sociedad pone sobre la mesa una de las reflexiones inconclusas e interrogantes que la escritora propone a sus lectores: tensiones entre criaturas agredidas por entornos hostiles que nunca se resuelven a partir de estructuras binarias (víctima-verdugo, personajes positivos-negativos), sino que quiebran los parámetros preconcebidos con los que analizamos y juzgamos nuestra realidad. Los relatos de Sara Mesa están habitados por seres precarizados a múltiples niveles, cuyas desgarradoras experiencias se manifiestan a partir de la concisión y la sobriedad de su voz narrativa, que halla en la normalización de lo insólito su mejor arma para desnudar las estructuras engañosas de los interiores ahumados del ser humano. En ese sentido, ha apuntado Mesa en una entrevista con Nuria Azancot:

Detesto la ostentación. En términos generales, y en la escritura también. No hay secretos, eso está claro, pero para mí el reto radica en utilizar las palabras normales, las habituales, incluso las anti-literarias, usar esa materia prima humilde, una especie de art povera de la escritura. El estilo literario radica más en la selección de material, las estructuras y los focos narrativos, y no en desplegar el diccionario de sinónimos y de arcaísmos. Esto forma parte del espíritu de *Mala letra*, escribir sin miedo de repetir palabras, sin miedo de usar “cosa” o “tema”, sin miedo de desplazar el foco si es preciso, de acelerar o retrasar el tiempo, de

no describir fotográficamente el espacio donde suceden las cosas o de que la historia resulte confusa. No hablo de una escritura descuidada, sino libre (Azancot, 2016: 5).

La forma remite al fondo. Podemos sintetizar, a riesgo de ser reduccionistas, que la consecución de la libertad individual es uno de los motivos que subyacen, sin decirse, sin explicitarse, en toda la narrativa de Mesa. Señala en ese sentido Díaz Navarro que sus narraciones “nos incitan a indagar en la condición humana, en no dar por segura la normalidad, las emociones y la posibilidad de subsumir en rápidas síntesis la singularidad del sujeto. Mesa indaga en las brechas entre lo común y lo infrecuente, entre lo comprensible y lo oscuro, el control social y la libertad” (2019b: 190). Una libertad personal acechada de continuo desde multitud de frentes, en peligro perpetuo, que se ve sometida por múltiples engaños, autoengaños y jerarquías impositivas. Una libertad vulnerada, maltrecha, que se asoma en determinados puntos de luz que acontecen en los relatos de la escritora.

2. La diferencia frente a la norma

En *Cara de pan*, los dos personajes centrales, Casi y el Viejo, hallan en un espacio de un parque público, rodeado por setos y a la sombra de un árbol, un refugio frente a las inclemencias vitales. A propósito de esta necesidad de hallar un lugar en el que puedan “ser”, ajenos a los prejuicios, señalaba Mesa en una entrevista: “El espacio está muy relacionado con uno de los motores de la novela, que tiene que ver con la necesidad de huir, de protegerse de la presión exterior. Es la lucha de la individualidad, de la diferencia, frente a la norma” (Eusebio, 2019: 65).

En efecto, la mayoría de sus relatos muestran la dialéctica conflictiva entre la individualidad y una colectividad que somete, que agrede, que vulnera, que juzga o castiga. La rebeldía de ser uno mismo frente a los dictámenes de lo correcto o de lo esperable, cuya necesaria tozudez nos recuerda a lecturas de cabecera de Mesa como Kafka (la extrañeza de Gregor frente al sistema, lo absurdo de la realidad de *El proceso*) o Melville. Las criaturas de Sara Mesa han sido precarizadas² por parte de diversas instancias: desde lo económico, desde lo afectivo, desde lo político, desde lo moral. Viven, las más de las veces, en sistemas hostiles, mundos distópicos (Vado, Cárdenas); son seres distintos en un contexto

2. No es objeto de este artículo, pero sería de interés abordar cómo los personajes de Mesa están expuestos a procesos y mecanismos de precarización biopolítica, siguiendo las propuestas teóricas de Isabell Lorey (2015) y las posteriores de Judith Butler (2016).

que no admite la diferencia, que es implacable con el individuo que disiente o que pone en evidencia los pies de barro de lo real.

Sin embargo, Mesa escapa de estructuras maniqueas. Su obra pone en cuestión las fronteras que separan a las víctimas y a los verdugos, a los individuos débiles y a los que esperamos que sean sus agresores. Así vemos el egoísmo de casi todos los personajes de *El trepanador de cerebros*; la crueldad de algunos ancianos en *Un incendio invisible*; niñas y jóvenes conscientes de que su sexualidad y su intimidad tiene un precio en *Cuatro por cuatro*; la certeza de peligro y juego sucio de Sonia en los envíos de Knut en *Cicatriz*; la mentira urdida por Casi en *Cara de pan*; o la pasividad consciente de Natalia en *Un amor*. Personajes que fácilmente podrían clasificarse en roles positivos, asociados a su vulnerabilidad, y que, por el contrario, se muestran con todos los matices necesarios para que, con una gran contención expresiva, adquieran notable profundidad psicológica. Con todo, no se trata de equilibrar la balanza entre los dos extremos; Sara Mesa no es equidistante, aunque tampoco panfletaria. La escritora dibuja relaciones jerárquicas, con estructuras muy claras de dominación y de poder³. El diagnóstico de esas relaciones es el propósito central de su obra, pero también el desplazamiento del foco del juicio moral, que no se centra en la exclusiva protección de la víctima y que tampoco se detiene solo en el elemento agresor y dominante, sino que se dirige de lleno al marco que lo ampara y auspicia, a partir de la connivencia o de un silencio igualmente cómplice.

Con enorme habilidad y destreza, Sara Mesa controla los hilos de la narración y dosifica la información hasta que se van desvelando, filtro tras filtro, verdades ocultas que muchas veces no se hacen explícitas en el texto. Sus obras van revelando así la perversa maraña que envuelve las tensiones entre los seres precarizados y las estructuras de agresión y violencia. Se observa en sus tramas cómo los diversos discursos del poder naturalizan la existencia de esos seres distintos, y justifican y normalizan la presencia y actividad de los agresores, muchas veces exculpadas ante una supuesta culpabilidad de la víctima, o enmascarados y protegidos en explicaciones relativas a la historia o tradición, a una supuesta esencia inmanente de la violencia en la historia de la civilización, que parece que no puede ser cuestionada más que inútilmente. De manera más o menos explícita esta cuestión aparece en todos sus textos, si bien es *Cuatro por cuatro* la novela en que emerge con mayor crudeza. En una escena en que Isidro, el profesor nuevo, se reúne con el director, señor J., y se

3. Para ahondar más en este tema central de su narrativa, remitimos al lector a los fundamentales trabajos de María Ángeles Encinar (2016: 19-22) y de Pozuelo Yvancos (2018: 25-32).

desvela el misterio turbio que subyace bajo la reluciente e inmaculada fachada del Wybrany College:

Me dijo que había niñas a nuestra disposición, si las necesitábamos.

Tartamudeé. Quise pensar que estaba hablando en broma.

–¿Niñas? –dije.

–Bueno, llamarlas niñas es exagerar un poco –dijo–. Todas son ya mayores de edad, y por supuesto están más que experimentadas. No estamos estropeando ninguna manzana del cesto. Más bien al revés, las sacamos antes de que pudran al resto (Mesa, 2012: 192).

Tras revelar lo oculto, que provoca una sensación de incompreensión y de pasmo en Isidro, acude rauda la naturalización y justificación de la agresión y del abuso de poder, incluso desde una supuesta necesidad social y moral del hecho:

Ni siquiera argumenté nada en contra. Sólo alcancé a preguntarle detalles. Él me los dio con naturalidad. No, las niñas no tenían relación directa con el *colich*. Alguna, quizá, sí, había sido alumna en el pasado, pero siempre del grupo de las becas, aquellas que llegaban ya maleadas y no eran capaces de adaptarse al excelente ritmo de las otras. A veces también contaban con varones. La oferta es tan variada como la demanda, añadió.

Abusos, agresiones, drogadicción, alcoholismo: gracias al *colich* ellos podían ser salvados de todo eso. Es sólo un intercambio, un comercio sano, higiénico, en el que ambas partes salen beneficiadas; siempre existió; no lleva a ningún lado negarlo (Mesa, 2012: 192-193).

Nos interesan especialmente estas estrategias de naturalización de la violencia y de la opresión, que tienen su culmen en el reflejo que dibuja Mesa del lenguaje, al que dedicaremos un apartado específico. En su gran mayoría, las estrategias naturalizadoras pasan por procesos de invisibilización, a partir de diversos mecanismos entre los que destacan el de la marginación, el de la supresión o el del falseamiento, que pasaremos a ejemplificar con pasajes concretos de sus obras.

Sara Mesa desgrana en sus novelas cómo la sociedad tiende a situar a los elementos disonantes en el margen del sistema. Esa marginación, que deviene uno de los procesos de invisibilización señalados, conlleva la inmediata estigmatización y la expulsión progresiva de dichos individuos del marco social. Podemos ver este proceso en *El trepanador de cerebros*, en que los diversos personajes que la protagonizan viven en barrios marginales y destruidos, y se les da un simulacro de trabajo para que se crean de nuevo parte integrante de una

realidad que ya ha dejado de pertenecerles; o en las chicas de *Cuatro por cuatro*, como Valentina, hacinadas en pisos, situados en zonas peligrosas y hostiles de Cárdenas, que tras haber sido expulsadas del internado Wybrany, por supuesta mala conducta, se integran en redes de prostitución propiciadas y utilizadas por los profesores y directivos del mismo colegio.

En este sentido, cabe detenerse en algunos de los espacios de los textos de la escritora sevillana. Además de los escenarios de cariz preapocalíptico (las distopías urbanas de Vado y Cárdenas), salpican los cronotopos de Mesa enclaves que, en ocasiones, remiten a la noción de no-lugar de Augé y, en otras, a la idea de panóptico que Foucault consolida a partir de Bentham. Por un lado, observamos con frecuencia centros comerciales –en *El trepanador*, *Un incendio invisible* o *Cicatriz*–, uno de los espacios clásicos clasificados por Augé como no lugares (además de autopistas, aeropuertos, trenes, aviones o campos de refugiados), que se definen por su naturaleza de tránsito, que carecen de niveles de significado (simbólico) de identidad, relaciones e historia (Augé, 1993: 83), que se han multiplicado en la era de la “sobremodernidad” y que se oponen a los lugares de memoria. La idea de tránsito ha permitido clasificar también el refugio secreto de Casi y el Viejo en *Cara de pan* como un no lugar (García, 2019: 103-118), en el que ambos personajes pierden su identidad previa, la conectada con el marco social, y qui jotescamente pueden ser quienes decidan: “El espacio del no lugar libera a quien lo penetra de sus determinaciones habituales. Esa persona sólo es lo que hace o vive como pasajero, cliente, conductor” (Augé, 1993: 106). Esa libertad identitaria y la condición de espacio de tránsito quizá podría permitirnos situar también bajo este paraguas terminológico el parque de atracciones de *Un trepanador*, el chat de *Cicatriz*, pese a su virtualidad, o la calle en que vive la mujer de *Silencio administrativo*, pese a ser un espacio abierto.

Aun así, esa libertad de ser acaba siendo un espejismo en la novelística de Sara Mesa. Y algunos de estos no lugares se transforman en espacios de control, en los que se reproducen las mismas estrategias jerárquicas y de dominación que rigen en el exterior. Ocurre en el centro comercial –muchos de ellos siguen la estructura física del panóptico–, el chat virtual, el geriátrico de *Un incendio invisible*, el colegio privado de *Cuatro por cuatro* o el asfixiante pueblo de La Escapa en *Un amor*, en el que todos los habitantes vigilan los pasos de Natalia y la someten al maltrato psicológico, físico y, tras el accidente del perro, al ostracismo. Todos estos espacios no son ajenos a la jerarquización socioeconómica: existen ancianos mejor tratados que otros en función de la tarifa

que pagan los familiares al geriátrico; y los estudiantes del colegio de *Cuatro por cuatro* se dividen entre los “normales” –cuyas familias pueden permitirse las altas cuotas del internado– y los “especiales”, becados, que son normalmente hijos de trabajadores del colegio o con altas capacidades intelectuales.

Asimismo, Mesa evidencia la naturaleza perversa de muchos de estos enclaves, que aparentan servir a la protección y cuidado de sus habitantes, pero que se revelan como lugares de control y ocultamiento de elementos molestos para la sociedad general; he aquí la segunda estrategia de invisibilización, el ocultamiento. Siguiendo con el ejemplo de *Cuatro por cuatro*, el colegio Wybrany ofrece un sistema de educación segregada por sexos; al plantear esa situación en clase un orientador, las chicas parecen agradecer esa separación porque “así estamos más protegidas. Los niños son muy burros” (Mesa, 2012: 84). Así esa sensación de protección y seguridad va a implicar siempre, en los no lugares, la disminución de la libertad. Lo analiza pertinentemente Pozuelo Yvancos:

Los espacios de Sara Mesa suelen ser cerrados, asemejan cárceles. Alguna vez fue un internado, otra vez una urbanización muerta, en las últimas, a partir de *Cicatriz*, y en *Cara de pan*, ese espacio cerrado se resuelve en las dominaciones que dos personajes se imponen. Con *Un amor* llega a una síntesis pues los espacios externos (lo material agreste, la gente aldeana, los habitantes de La Escapa, la incompreensión cultural entre lo moderno y lo atávico, incluso entre lo humano y lo animal) y el espacio interno de los deseos silenciados y de la dominación del otro, terminan siendo dos caras de una misma moneda. (Pozuelo Yvancos, 2020: 4)

Otro de los procesos invisibilizadores de los individuos distintos es el de la supresión.⁴ En pocos casos aparece el homicidio provocado; parece sugerirse el asesinato de Ledesma en *Cuatro por cuatro*; aparecen diversas desapariciones de perros, en *Un incendio invisible*, en *Un amor* o en algunos relatos breves, que tienen que ver con una muerte provocada; y cabe señalar el incendio final del geriátrico en *Un incendio*, la invisibilización definitiva del centro y sus habitantes, cicatriz de tiempos antiguos en que Vado era una ciudad próspera que inventaba centros de lujo en los que olvidar a sus mayores. Sí que asistimos a formas más sutiles de borrar esos elementos disruptivos del orden hegemónico del sistema, y de nuevo tienen todas que ver con un particular uso del lenguaje: el silencio como sinónimo de cobardía.

4. Tampoco contamos con el espacio necesario, pero puede ser otra línea de investigación interesante analizar esta cuestión a la luz del concepto de necropolítica de Mbembe (2011).

Leemos en *Un incendio invisible* a un Benmoussa indignado ante el silencio cómplice de los medios de comunicación:

–Los periódicos y las televisiones locales, esto es, los pocos que aún no han cerrado, no dicen nada sobre el asunto. Pero el resto de los medios de comunicación tampoco dicen nada, ni comentan nada, ni explican nada. La gente se marcha desfavorida, la ciudad queda moribunda y a nadie de Vado le parece extraño. Curiosísimo. (Mesa, 2017: 65)

Y siempre sarcástico, exclama Tejada ante el camarero de uno de los pocos bares que permanecen en pie: “Además, resulta que la gente tampoco dice nada. ¿Cómo van a explicar que dejaron aquí a sus viejos, a sus perros, incluso a sus hijos, abandonados a su suerte? No hay mejor explicación que el silencio” (Mesa, 2017: 100). El vacío del lenguaje encubre las brechas del sistema, sus fallas profundas. Así ese poder eliminador, de disolución, de las palabras es la conclusión a la que llega el profesor sustituto en *Cuatro por cuatro*, sintiéndose a su vez cómplice del entramado de violencia del internado: “Ya comprendí que aquí las cosas, mientras no vayan acompañadas de palabras que las definan, no existen ni son peligrosas para nadie” (Mesa, 2012: 218).

Aunque impliquen también muerte y desaparición, el suicidio tiene, por lo general, otro tratamiento en la narrativa de Sara Mesa, cercano a la concepción senequista de la muerte como liberación, a la que debemos sumar una evidente voluntad de denuncia y de ofrecer testimonio de realidades deliberadamente ocultas. Así con los suicidios de García Medrano y de Celia en *Cuatro por cuatro*; o con el de Mármol en el relato homónimo de *Mala letra*, que a su vez comienza con la sucesión de suicidios de ancianos: “Algunos abuelos –sobre todo algunas abuelas– se tiraban por el balcón. Esto pasaba entonces con cierta frecuencia; luego me he preguntado si era algo propio de aquel barrio o de aquella época, una casualidad o una deformación de mi memoria” (Mesa, 2016: 19). Desde la perspectiva narrativa de lo insólito, Sara Mesa da visibilidad a los diversos casos de ancianos que en plena crisis económica (en los años 2011, 2012 o 2013) se suicidaron ante anuncios judiciales de desahucio por impagos hipotecarios. El suicidio es una supresión que deja huella, que incomoda, que el sistema procura obviar –como la profesora de religión en el relato “Mármol” (2016), que decide no conversar sobre la muerte del estudiante en clase–.

3. Malas palabras

La metáfora del silencio nos permite inaugurar el que es, a nuestro juicio, uno de los motivos centrales y de mayor proyección en la narrativa de Sara Mesa: el reflejo del lenguaje en sus múltiples formas. En diversas ocasiones, ha manifestado la autora su especial predilección por el análisis y el trabajo lingüístico:

Siento la lengua como mi verdadera patria, y por eso la entiendo como algo vivo, maleable, infinito, una riqueza que además tenemos a nuestra disposición cada día, y encima gratis. Me entusiasma el lenguaje oral, me encanta observar cómo habla la gente, cómo se expresa, disfruto mucho con la ironía, los juegos de palabras, los matices. Me gustan los escritores que no tratan de ponerse por encima de la lengua, que no tratan de domesticarla ni luchan contra ella, sino que, al revés, la toman como aliada, como amiga y exploran todas sus posibilidades hasta el límite. (Eusebio, 2019: 71)

Más allá del interés estilístico, Mesa acaba tematizando ciertas funciones del lenguaje que tienen un vínculo íntimo con los mecanismos psicológicos y con las relaciones interpersonales: “De momento no me interesa la literatura como tema, pero sí la escritura, el lenguaje y su inadecuación, las dificultades expresivas y los modos tan diversos en que se interpretan los textos” (Seoane, 2020: 15). La autora capta con inusual habilidad el abismo que con frecuencia se abre entre los deseos del individuo y su comunicación, la quiebra que hay entre el interior del personaje y su manifestación externa. Como asevera Snoey a propósito de *Cicatriz*:

Las palabras del día a día, las palabras del amanecer, del trabajo, de la cocina, del salón son las que leemos en la narrativa de Sara Mesa (Madrid, 1976); pero no se trata de un solo lenguaje, sino que es doble: detrás de esa lengua usual, se encuentra otro código, a modo de elipsis, soterrado, aquello que decimos detrás de lo que decimos en la cotidianidad, la palabra callada, silenciada, la emoción, el trauma, agazapados pero sutilmente descubiertos. Ese doble lenguaje es el que estructura uno de los conflictos medulares de la obra de Sara Mesa, que son las relaciones personales, y su anclaje con las normas sociales. (Snoey, 2016: 1).

Una de las capacidades del lenguaje que mejor muestra Mesa es la del falseamiento (la tercera de las estrategias que esbozábamos): cómo el discurso puede enmascarar realidades. La contraposición entre los personajes que siempre

saben qué decir, cuál es la palabra exacta, y los que callan, balbucean o se contradicen, podría sugerir la longeva dicotomía entre un lenguaje racional que constriñe, que coloniza y oprime, y un lenguaje marginal, dubitativo, que intuye más que define. Buenas palabras frente a malas palabras. Tener palabra frente a carecer de ella. La escritora a todas luces se posiciona en defensa de la *mala letra* y son claramente negativos los personajes que encarnan al buen lenguaje, a las palabras correctas, las acciones intachables y las decisiones firmes.

En el relato “El cárabo” –otro de los símbolos recurrentes en la narrativa de Mesa; ave nocturna que avisa de los peligros, de las transgresiones y de sus consecuencias– el personaje de la tía de la protagonista, una mujer madre soltera y joven, encarna estos usos rectos del lenguaje y un temperamento decidido e implacable: “La tía sabía siempre qué había que hacer y los pasos que había que seguir para hacerlo” (Mesa, 2016: 7). Esa naturaleza se observa en sus actos: “La tía siguió hablando como si no lo hubiese oído. Su fraseo –entrecortado, áspero– no admitía interrupciones” (Mesa, 2016: 8); y en su monólogo ininterrumpido: “Lo difícil es estar ahí en cada momento, con los tuyos, barrer para dentro, no dejar que el que está a tu lado se caiga, enseñarlo a caminar, evitar que se desvíe o que se pierda. Eso es ayudar y lo demás son cuentos.” (Mesa, 2016: 8-9) Este personaje representa el sistema todo, su falta de matices y de flexibilidad, de humanidad al fin y al cabo: una voluntad despótica de control escondida tras una mirada paternalista –la tía no es madre, es tirana: una *doña Perfecta*, una *Bernarda Alba*, que comparte con ellas el mismo rasgo físico simbólico “una especie de bigote, extrañamente despoblado pero marcial” (Mesa, 2016: 8)–.

También la directiva del internado Wybrany College, de *Cuatro por cuatro*, vigila la correcta utilización del lenguaje –y permiten abusos de poder, humillaciones y perversiones de todo tipo, mientras sean silenciosas–: “Ignacio en el banquillo. Se mira las rodillas y espera mientras los otros regatean, chutan, cabecean, escupen, farfullan maldiciones en voz baja, porque en el Wybrany las malas palabras están prohibidas siempre, hasta en el fútbol.” (Mesa, 2012: 65) Y, por el otro lado, es el lenguaje correcto el que enmascara y falsea las atrocidades que se suceden en el internado. El súmmum de la perversión comunicativa se halla en la justificación del director del Wybrany College de las redes de prostitución: “Sus palabras poseían una textura limpia, razonable”; “Los argumentos del Sr. J. sonaban cabales, inapelables” (Mesa, 2012: 193).

Este lenguaje limpio y racional se asocia no solo a temperamentos decididos y fuertes, sino también a una visión monolítica que se disfraza de principio de coherencia. Un principio que no parece admitir lo nuevo, lo heterogéneo o

cualquier cambio de opinión, como sucede en el relato “Nosotros, los blancos”: el cuestionamiento de la mercantilización de los vientres de alquiler es el tema central del argumento, cuyo conflicto estalla en una violencia imprevista y radical (la muerte accidentada del padre-cliente), por el cambio de idea de la madre de alquiler. El matiz frente a la homogeneidad se manifiesta en el diálogo crispado entre los dos personajes:

–... ¿Estás loca, quieres más dinero, qué coño te pasa?

–No me pasa nada. Sólo que he cambiado de opinión.

–Has cambiado de opinión –repitió él acercándose mucho–. Las que son como tú no tienen palabra. No sois de fiar, ninguna de vosotras. (Mesa, 2016: 107-8)

El uso recto del lenguaje se vincula, así, a la vara de medir del discurso racional: el cambio de opinión revela locura, una naturaleza voluble y que no merece confianza. En el discurso sin fisuras que ha creado Knut en *Cicatriz* para justificar sus acciones y darle relevancia y unicidad a su naturaleza de inadaptable, las “contradicciones” o “incoherencias” de Sonia provocan el conflicto y la irritación, y evidencian el dogmatismo de su interlocutor cibernético (Mesa, 2015: 163-4). Con todo, el sistema de ideas de Knut sigue una lógica implacablemente racional y coherente.

También en *Un amor* se observa la contradicción y el cambio de opinión asociados a una naturaleza evasiva en la protagonista, Natalia, que, sin embargo, vive obsesionada por hallar la esencia del lenguaje y es esa insistencia lo que la lleva a la inacción: “Pero pensarlo así es llegar a la extenuación y la parálisis. Al desgranar el lenguaje con ese nivel de conciencia, lo despoja de sentido” (Mesa, 2020: 27). Las radicales diferencias entre los deseos e ideas de Nat, que decide callar, y sus actos provocan que, como señala Ródenas, las relaciones que teje con los otros personajes se definan “por la asimetría y el malentendido” (Ródenas, 2020: 2): con Píter, que parece hablar por los dos; con Andreas, que nunca dice “ni una sola palabra más allá de las estrictamente precisas” (Mesa, 2020: 87); con el casero, que la agrede verbal y físicamente; o con todos los demás habitantes del pueblo. Con uno de los pocos personajes con quien establece una comunicación honesta y sin malicia es, precisamente, con Roberta, una anciana que supuestamente tiene demencia, pero que es capaz de ver mucho más allá que todos los demás (“Ella le da fruta y él pone los ladrillos” – Mesa, 2020: 91).

El efecto homogeneizador y restaurador de lo racional se observa también en *Un incendio invisible*, cuando Francisco Tejada, en teoría el encargado de salvar

la situación económica del geriátrico *New Life*, justifica que las familias hayan abandonado “a los pobres ancianitos, exactamente igual que los sofás, televisores y colchones tirados por las calles”, desde “las leyes de la supervivencia. Unas leyes basadas en un principio que yo enunciaría como en *época de vacas flacas, salva tu culo y deja atrás lo que menos valga.*” (Mesa, 2017: 66). Si bien sus palabras no están exentas de ironía, Tejada sigue a pies juntillas su principio, cuando huye del incendio sin prestar auxilio a los trabajadores y ancianos que seguían dentro del edificio, abrasándose.

La implacabilidad del lenguaje racional halla en Sara Mesa su máxima expresión en la incorporación del lenguaje administrativo, otro *tropos* de su obra. Lo observamos en los conceptos técnicos y retóricos de Benmoussa (*Un incendio*) y en sus teorías conspiranoicas que tampoco sirven pues suponen otro intento fallido de explicar de forma perfecta, lógica, una realidad; y en la lucha de Tejada con la oficina de sarcástico nombre (Oficina de Salvamento Urgente y Provisional de Empresas Abandonadas), oculta en la torre Grady, con la que el director del geriátrico establece una batalla casi perdida de antemano que parece surgida de los artículos de Mariano José de Larra o de la obra de Franz Kafka, autor que no en vano encabeza con una cita de *El proceso* el ensayo *Silencio administrativo* –cuyas páginas están protagonizadas por el sinsentido del lenguaje administrativo, su crueldad y efecto deshumanizador–. La lectura del informe que realiza el funcionario acerca de la situación de los ancianos (Mesa, 2017: 143-6) se balancea en la cuerda floja de la risa y la indignación. La denuncia de la falsedad del lenguaje, amparado por retóricas incomprensibles, halla un doble eco en la narrativa de Sara Mesa: por un lado, en el fondo de las obras, en la visión del mundo que destila la escritora en lo que se dice y lo que se silencia; y por otro, en su estilo, depurado y partidario de la contención y la sobriedad frente a la retórica vacua.

Apenas dejamos esbozado el interesante estudio acerca de cómo opera el lenguaje en la prosa de Mesa; la palabra es un signo de múltiples acepciones, que revela y encubre, que hiere (como en el relato “Palabras-piedra” de *Mala letra*) pero que también puede sanar.

4. Conclusiones

Tras un somero panorama de las principales obras de Sara Mesa, hemos tratado de estudiar cómo la narrativa de Sara Mesa alberga diversas reflexiones protagonistas de la *sobremodernidad* del siglo XXI: el aislamiento del individuo

y su soledad, la violencia y la fragilidad, el abuso de poder y sus diversos discursos, las estrategias de deshumanización del sistema, la complejidad de la comunicación humana, etc.

A partir del cultivo de la sutileza psicológica, de la ambigüedad y la elipsis narrativas, la “escritura indócil” de la autora esgrime la bandera de la *mala letra* como poética literaria y como ética ciudadana, y plantea el choque frontal entre el sistema y los individuos que lo habitan, entre los mecanismos de control social y la amenazada libertad individual, desde el desvelamiento de los filtros opacos que el propio sistema interpone para enmascarar sus estrategias de opresión y manipulación.

La narrativa mesiana pone en entredicho las categorías maniqueas que reducen en exceso la realidad y sitúa en el centro de la diana a los códigos comunicativos y a los discursos del poder que invisibilizan, falsean o, directamente, eliminan a las criaturas distintas, a los individuos que implican la ruptura del orden preestablecido. Frente a los usos rectos del lenguaje, Mesa enarbola las malas palabras, las contradicciones, los matices y los cambios. Parece seguir la invitación unamuniana a cambiar de ideas como se cambia de botas, tras habérselas apropiado y haberlas usado mucho (2007: 323).

Este artículo es, al fin y al cabo, una invitación a la lectura y a la reflexión: un mapa de novelas, relatos y ensayos, los de Sara Mesa, que nos adentran a lo largo de escenarios distópicos y hostiles en existencias solitarias y errantes, que dudan, que se replantean y que pugnan por hallar su lugar en el mundo.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, M. (1993). *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*. Madrid, Gedisa.
- AZANCOT, N. (2016). “Sara Mesa: ‘Si algún día escribo algo realmente bueno, será dentro del cuento’”. *El Cultural* (22 enero 2016). <<https://www.elcultural.com/revista/letras/Sara-Mesa-Si-algun-dia-escribo-algo-realmente-bueno-sera-dentro-del-cuento/37525>> (Acceso 8 enero 2021)
- BUTLER, J. (2016). “Rethinking Vulnerability and Resistance”, en Butler, J. *et al.* (eds.), *Vulnerability in resistance*. Durham, NC, Duke University Press, pp. 12-27.
- DÍAZ NAVARRO, E. (2019a). “Los continentes y las poblaciones de nuestros sueños: la niñez en Mala letra de Sara Mesa”. En Celma Valero, M. P. y

- Morán Rodríguez, C. (coords.), *La verdadera patria: infancia y adolescencia en el relato español contemporáneo*. Frankfurt-Madrid, Iberoamericana, pp. 157-170.
- DÍAZ NAVARRO, E. (2019b). *Ensayos sobre narrativa española (1989-2018)*. Frankfurt-Madrid, Iberoamericana.
- ENCINAR, M. Á. (2016). “Dominio, sumisión y dependencia: motivos recurrentes en las obras de Pilar Adón y Sara Mesa”. *Ínsula*, 835-836, 19-22.
- EUSEBIO, C. de (2019). “Sara Mesa: ‘Me gusta la lengua como aliada’”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 828, 64-71.
- GARCÍA, N. S. (2019). “Casi y el Viejo: en busca de un (no) lugar. La relación espacio-identidad en *Cara de pan* de Sara Mesa”. *Esfemas Literarias*, 2, 103-118.
- LLADOSA, R. (2017). “La distopía de Sara Mesa”. *Heraldo de Aragón* (23 marzo 2017), 4.
- LOREY, I. (2015). *State of Insecurity. Government of the Precarious*. New York, Verso.
- MBEMBE, A. (2011). *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- MESA, S. (2007). *Este jilguero agenda*. Madrid, Devenir.
- MESA, S. (2009). *No es fácil ser verde*. León, Everest.
- MESA, S. (2010). *El trepanador de cerebros*. Huesca, Tropo Editores.
- MESA, S. (2012). *Cuatro por cuatro*. Barcelona, Anagrama.
- MESA, S. (2015). *Cicatriz*. Barcelona, Anagrama.
- MESA, S. (2016). *Mala letra*. Barcelona, Anagrama.
- MESA, S. (2017). *Un incendio invisible*. Barcelona, Anagrama.
- MESA, S. (2018). *Cara de pan*. Barcelona, Anagrama.
- MESA, S. (2019). *Silencio administrativo*. Barcelona, Anagrama.
- MESA, S. (2020). *Un amor*. Barcelona, Anagrama.
- PARDO, C. (2020). “Servidumbre voluntaria”. *El País* (12 septiembre 2020). <https://elpais.com/cultura/2020/09/11/babelia/1599836975_814625.html> (Acceso 8 enero 2021)
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2018). “La novelística de Sara Mesa”. *Turia: Revista cultural*, 128, 25-32.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2020). “Espléndidamente incómoda”. *ABC Cultural* (19 septiembre 2020). <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-sara-mesa-esplendidamente-incomoda-202009230041_noticia.html> (Acceso 8 enero 2021).
- RÓDENAS, D. (2020). “Cercada por el enemigo”. *El Periódico* (23 septiembre 2020).

- RODRÍGUEZ FISCHER, A. (2015). “Conocimiento y corrupción”. *El País* (20 Abri 2015). <https://elpais.com/cultura/2015/04/16/babelia/1429182975_382605.html> (Acceso 8 enero 2021)
- RODRÍGUEZ RIVERO, M. (2020). “Un amor y algunas bernardinas”. *El País* (29 agosto 2020). <https://elpais.com/cultura/2020/08/27/babelia/1598545402_414668.html> (Acceso 8 enero 2021)
- SEOANE, A. (2020). “Sara Mesa: ‘Si la escritura es reductible a una explicación, es errónea’”. *El Cultural* (2 septiembre 2020). <<https://elcultural.com/sara-mesa-si-la-escritura-es-reductible-a-una-explicacion-es-erronea>> (Acceso 8 enero 2021)
- SNOEY, C. (2016), “*Mala letra / Cicatriz*”. *Otra parte* (20 octubre 2016). <<https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/mala-letra-cicatriz/>> (Acceso 8 enero 2021)
- SNOEY, C. (2018). “*Cara de pan*”. *Otra parte* (13 diciembre 2018). <<https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/cara-de-pan/>> (Acceso 28 agosto 2021)
- UNAMUNO, M. de (2007). “La ideocracia”. En Senabre, R. (ed.), *Obras Completas VIII. Ensayos*. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 323-332.